

CAECILIA.

Monatsschrift für Katholische Kirchenmusik.

Entered at the Postoffice at St. Francis, Wis., at second-class rates.

XLVI. Jahrg.

St. Francis, Wis., September, 1919.

No. 9

Ueber die Entstehung und Bedeutung des kirchlich Liturgischen Gesanges.

Von P. Chrysostomus Amon.

Bekanntlich ist das gewöhnliche Sprechen der Orientalen schon ein gesangsartiger Vortrag, ein Sprachgesang. Als solcher sucht er vor Allem die Abschnitte der Rede und die Art des Zusammenhanges der Bestandtheile jedes Satzes durch sich wiederholende melodische Formeln zum Ausdrucke zu bringen, und wir nennen heutzutage einen derartigen Vortrag einen recitirenden, auch einen natürlichen Gesang. Erst in Folge constanter Steigerung des Affectes erweitern oder ändern sich jene melodischen Formeln, werden rhythmisch und dynamisch ausgebildeter, wechseln wohl auch mit den wechselnden Affecten, und es entsteht dadurch aus dem Sprachgesange der eigentliche oder sogenannte Kunstgesang.

Von ersterer Art war die gesangsartige, recitirende Vortragsweise der Psalmen in den jüdischen Synagogen zur Zeit Christi, während der im Tempel übliche, von Instrumenten begleitete Psalmengesang der früheren Zeit eigentlicher oder Kunstgesang gewesen zu sein scheint. Aus der Synagoge ging zugleich mit den Psalmen ihr recitirender Vortrag in die erste christliche Kirche über, und sämtliche Theile der Messliturgie wurden Anfangs nur recitirend vorgetragen, sowohl die Gebete des Liturgen als die Antworten des Volkes und die Psalmen beim Beginn der Liturgie, nach der Epistel, während des Offertoriums und der Communion. Auch die ersten christlichen Hymnen, wie das *Te Deum*, das *Gloria in excelsis*, hatten, da sie — gleich den Psalmen — vom ganzen Volke gesungen wurden, wie noch heutzutage nur recitirende Vortragsweise. Diese drückt einen Wechsel im Affecte, welcher durch Betrachtung verschiedener im Texte enthaltener Wahrheiten entstehen kann, durch eine Aenderung der Dominante aus, auf welcher die Recitation ruht; eine solche Aenderung ist im *Te Deum* bei den drei aufeinanderfolgenden Versen: *Aeterna fac . . . Salvum fac . . . Et rege eos . . .* vorhanden. Heutzutage ist in der Messliturgie das ehe-

mals lang ausgedehnte Dankgebet (Eucharistia) des Priesters, indem in der abendländischen Kirche der Canon nur still von ihm gebetet wird, auf die *praefatio* mit dem *trigion* (dem dreimaligen *sanctus*) als ihrem Schlusse zusammengeschmolzen: einzelnen Versen der Psalmen aber und auch anderen der heiligen Schrift entnommenen kurzen Sätzen gab man später eigentlichen oder Kunstgesang, woraus die *Antiphonen* (*Ant. ad introitum, ad offertorium, ad communionem*) und *Responsorien* (*Resp. graduale*) entstanden, welche dadurch auch nicht mehr für den Vortrag des ganzen Volkes geeignet waren, sondern nur von einzelnen geschulten Sängern gesungen werden konnten. So vollzog sich allmählig die Trennung eines Sängerchores, der seinen Platz unmittelbar am Altar hatte und dem die Ausführung des liturgischen Gesanges oblag, von dem der Liturgie nur beiwohnenden Volke.

Nachdem vorstehende Bemerkungen über die Entstehung des kirchlich-liturgischen Gesanges vorangegangen sind, kommt nun seine Bedeutung zur Betrachtung. Ich verstehe aber unter kirchlich-liturgischem Gesange den bei der feierlichen Abhaltung des heiligen Messopfers und bei den damit in unmittelbarer Verbindung stehenden, daher auch im *Missale* enthaltenen Functionen stattfindenden, dem Texte nach genau vorgeschriebenen Gesang. Zweck und Bedeutung dieses Gesanges bei seiner Entstehung waren, die bei Betrachtung der im Texte enthaltenen Heilswahrheiten entstehenden Gefühlsaffecte äusserlich durch Töne darzustellen.

Gleichwie die ersten Christen ein Herz und ein Sinn waren, so konnte ihr Gesang auch nur einstimmig sein, denn bei der Betrachtung derselben Heilswahrheiten wurden Alle auf dieselbe Weise ergriffen und drückten die gleichen Gemüthsbewegungen auf gleiche Weise singend aus, indem der Einzelne die Ausdrucksweise seiner Affecte der des Vorsängers accommodirt. Begleiteten auch die Knaben (*pueri symphoniaci*) an bedeutungsvolleren Stellen des Textes den Gesang der Zierde halber mit consonirenden Tönen (*Octav, Quint u. s. f.*), so löste sich dadurch nur jene eine Stimme in ihre Bestandtheile auf und ging — nämlich im Tonraume — ausein-

ander, der Gesang blieb wie früher einstimmig, insofern jenen anderen Stimmen die Selbstständigkeit fehlte. Zu Ende des 6. Jahrhunderts regelte Papst Gregor der Grosse mit der Ordnung der Liturgie zugleich diesen ersten einstimmigen liturgischen Gesang, den wir den kirchlichen Choralgesang nennen und der noch heute im Wesentlichen derselbe ist, da er sich von Rom aus mit der römischen Liturgie im ganzen Abendlande verbreitete.

Diesen ersten einstimmigen oder Choralgesang charakterisirt die *Gleichzeitigkeit* der denselben Textesworten zugehörigen Töne oder Tongruppen, entsprechend der Gleichheit der in den Sängern erregten Gemüthsaffecte. In ihm ist jede Aeusserung der Individualität ausgeschlossen; eine solche trat erst hervor, als man die Gleichzeitigkeit aufhob und anfangs, die kirchliche Chormelodie von zwei oder mehreren Gesangstimmen, entweder in demselben oder auch in einem damit consonirenden Tone *nacheinander* beginnen und zeitlich nebeneinander fortschreiten zu lassen. Dadurch erhielten die einzelnen Stimmen, wenn sie sich auch zuletzt wieder zur Gleichzeitigkeit und Einstimmigkeit vereinten, ihre Selbstständigkeit, indem sie nun eben so viele bei Betrachtung derselben Wahrheit entstehende, wenn auch ähnliche, so doch verschiedene Gemüthsaffecte repräsentirten; diese Art der Stimmführung heisst noch jetzt die canonische oder der Canon.

Noch mehr trat die Selbstständigkeit der Stimmen und mit ihr die Individualität des Sängers hervor, als jede selbstständige Stimme ihre eigene Melodie erhielt, so zwar, dass dann entweder nur noch *eine* Stimme (gewöhnlich der Tenor) oder auch gar keine mehr die Chormelodie vortrug, wodurch die *harmonische* Stimmführung des ganzen Tonstückes wesentlich befördert und erleichtert wurde. Damit gelangen wir in unserer Betrachtung zum mehrstimmigen, im eigentlichen Sinne polyphonen Gesange der niederländischen und italienischen Meister, zu dem jene Musik-Epoche zum Abschlusse bringenden Koryphäen derselben, zu Palestrina und zu dem nach ihm benannten, seither nicht wieder erreichten Musikstyle.

Der *einstimmige* kirchlich liturgische Gesang ist also der Choralgesang, er ist von der Kirche für ihre Liturgie vorgeschrieben; der *mehrstimmige* — polyphone — ist in seiner höchsten Ausbildung der Palestrinastyl, er ist neben dem erstern zugelassen. Ueber die Bedeutung des letzteren habe ich mich im Folgenden noch weiter zu verbreiten.

Indem die bei Betrachtung derselben Wahrheit in verschiedenen Sängern als selbstständigen

Individuen entstehenden verschiedenen Affecte einander immer ähnlicher werden, vereinigen sich in den Tonwerken des *Palestrina-Styles* die jene Affecte repräsentirenden selbstständigen Stimmen, welche Anfangs zeitlich nebeneinander gingen, das eine Mal früher, ein anderes Mal später, bald zum *Dreiklange* (der sowohl *dur* als *moll* sein kann), bald zum *Zweiklange* (d. i. dem terzlosen Dreiklange, der weder *dur* noch *moll* ist), bald gar zum *Einklange* zum *Unisono*. Bei besonders betrachtenswerthen, dem Gemüthe einzuprägenden Stellen beginnen die Stimmen bereits zum Dreiklange vereint und schreiten in solchem entweder bis zum Schlusse fort, wobei jede Stimme noch ihre eigene Melodie hat, oder vereinen sich zuletzt wohl noch inniger zum *Unisono*, wobei sämmtliche Stimmen auch dieselbe Melodie haben. Hieraus ergibt sich, dass der dreistimmige oder wegen der durchsichtigeren und abwechselnden Stimmführung der vierstimmige Satz derjenige ist, der den *Gefühlsausdruck* am klarsten und idealsten zur Erscheinung bringt, während dieser bei Vermehrung der Stimmenzahl durch Anhäufung des Tonmaterials mehr und mehr schwindet, wengleich der *Effect* dadurch wächst, dass an die Stelle einzelner Stimmen nun ganze Chöre treten.

Der Palestrinastyl hat ferner das von seiner Entstehung aus dem Choralgesange herrührende Eigenthümliche, dass über jedes Tonstück eine Gesamtstimmung gleichsam ausgespannt ist, welcher alle Theile des Ganzen sich unterordnen. Diese einheitliche Stimmung prägt sich in ihm klar durch Aehnlichkeit der Themen in den einzelnen Stimmen aus, wodurch der gleich anfangs gemachte Eindruck sich immer tiefer und mächtiger der Seele einprägt, ohne durch Etwas gestört oder geschwächt zu werden, und eben darin liegt seine überwältigende moralische Kraft.

Die *neuere Musik* hat im Vergleich zum Palestrinastyle in mehr als einer Hinsicht eine Veränderung erfahren. Der Palestrinastyl hat in seinen Melodien noch den sprachgemässen Bau derselben bewahrt, die Stimmen besaßen ihre Melodie, bevor sie sich zur Harmonie vereinten; die neuere Musik aber geht von der Harmonie aus und formt darnach die melodischen Phrasen. Dadurch bringt sie aber auch nicht mehr den bei wechselnden Affecten sich verändernden *Gesangsvortrag* des Textes zum Ausdrucke, sondern sucht vielmehr ohne Rücksicht auf den Text jene Affecte in ihren Aeusserungen selbst, gleichsam durch Töne malend, darzustellen und während der Palestrinastyl einen Wechsel derselben zunächst durch *melodische* Mittel ausdrückt, unterscheidet sich die neuere Musik we-

sentlich dadurch von ihm, dass sie diesen Zweck ausschliessend durch *harmonische* Mittel zu erreichen sucht. Sie hat eben dadurch ihren Zusammenhang mit dem Sprachgesange, aus dem sie einst entstanden ist, mit dem Texte, dessen poetisch declamatorischen Vortrag sie zum Ausdrucke bringen soll, und daher auch mit dem Choralgesange aufgegeben.

Eine weitere Veränderung, welche die Musik erlitten hat, ist die: Sie will nicht mehr die bei Betrachtung eines ganzen Satzes oder gar eines aus mehreren Sätzen bestehenden Abschnittes entstehenden Affecte zum Ausdrucke bringen sondern sie will jedem Satztheile, jedem Worte einen eigenen Ausdruck geben und hat sich auch dadurch, abgesehen von den Mitteln, wodurch sie dies zu erreichen trachtet, vom Choralgesange getrennt. Solche Musik hat die Wirkung, dass der Zuhörer wegen des beständigen Wechsels der Affecte zuletzt mit einer solchen Menge und Mannigfaltigkeit von Bildern und Gefühlen und daraus folgender Unruhe angefüllt wird, dass sein Geist, gleich einem zerbrochenen Spiegel, nur mehr Bruchstücke von Empfindung festhalten kann, was dem kirchlichen Zwecke der Musik zuwider ist.

Music and Liturgy.

The word "Liturgy" comes from the Greek and means a "public work" or "public duty," and in this sense it is used by heathen writers. As divine worship was in the eyes of the Christians the first and most important "public work," they applied this word in the early days of Christianity to the public worship of God, i.e., the Sacrifice of the New Law—holy Mass—and to the singing of psalms, out of which grew our Breviary. Laws to regulate this public worship were soon issued by the ecclesiastical authorities, and these were afterwards called rubrics (*rubras leges*), because they were written in red—at all events the titles and headings were—and later on they were printed in the same color. Rubrics, therefore, are the ecclesiastical laws, which regulate the conduct of divine worship—holy Mass, the divine office, the administration of the Sacraments, etc. The rubrics set forth the manner in which divine worship is to be performed, the order of its various parts, the ceremonies, i.e., the external actions, such as joining the hands, genuflections, and so on. The rubrics have all the force of law and they bind the conscience under pain of sin. They are found in the Breviary, Missal, Ritual, Pontifical and Ceremonial of Bishops. Music which conforms itself to the

order of divine worship and the Church's liturgical laws is alone true Church music.

In recent times Church music has had a wider meaning attached to it. People say that any music, even if it be not intended for public worship, provided it be for religious purposes—oratorios for example—is suitable for the Church; they even assert that much of the purely secular music, e.g., sonatas, string quartets, symphonies, etc., etc., by Beethoven and others are much more religious in their character than thousands of Masses and Vespers composed for the Church, and this is certainly true. But I am not speaking of the various kinds of religious music. I am treating of Church music as part of the liturgy, and works of the kind referred to do not aim at being that. The first questions to be considered are: Ought Church music to be a part of the liturgy? Ought the choir-master to view it as such?

In the confusion which exists everywhere almost in regard to Church music, even educated persons have allowed themselves to say: "It is evident that our present Church music, supposing, even, that Gregorian be used, is no longer liturgical music properly so called." (Caecilia, Vol. I., p. 3.)

G. Stein says in his little book, "Catholic Church Music," p. 8: "The object aimed at by the Church in her worship is only the edification of the people." These sayings are incorrect. It is true that Stein presently modifies his assertion by these words: "Church music must be the servant of the Church. Song, i.e., this musical form of utterance (of the words) is accidental; only the words and their delivery belong to the essence of the liturgy, and, therefore, we must not attach to the Gregorian Chant an importance, which would at once make it an essential part of the Eucharistic Sacrifice." This view of the matter is not exactly correct. In short, all these and similar remarks endanger the importance, dignity and position of music, and in the interests of Church music itself a refutation is indispensable. For if, for example, the object of the music is merely the edification of the faithful, there is no earthly reason why vernacular instead of Latin chants should not be introduced. In that case there is nothing more to be said: as the music is merely accidental, leave it out altogether, for it is expensive, very expensive, and it is a question whether such as is in ordinary use does not do more harm than good. The music is a secondary matter, and, therefore, it loses its importance.

The position of music in the liturgy is made clear by a consideration of the *Missa*

Cantata whether it be celebrated with greater or less solemnity.

The Sacrifice of the New Law, as such, does not absolutely require music, for it can be celebrated by the priest without it; this is called low Mass. But for solemn Mass, music is absolutely necessary—without it, solemn Mass cannot be celebrated. It becomes clear to us how essentially necessary music, when we consider that its omission alters the mode of celebration, the whole rite, the ceremonies; that it makes the mode of celebration quite different. My assertion gains in weight by the historical fact that in the early days of Christianity the Mass was only celebrated in the solemn form; there was but one mass, the Bishop's solemn Mass, but this mass was always accompanied by song. It is true that this song was different to that brought into use later (even under Gregory the Great, A. D. 600); it was more in the recitation style; still it was song, and melodic phrases were not wanting.

That the music is a part of the liturgy, is made clear by the intention of the Church in instituting the choir of singers. These singers ought to make it possible to have an alternated or antiphonal chant between them and the priest (this point is almost and always overlooked): "In the year that King Ozias died, I saw the Lord sitting upon the throne, high and elevated; and his train filled the temple; upon it stood the Seraphims: the one had six wings, and the other had six wings: with two they covered his face, and with two they covered his feet, and with two they flew. And they cried one to another, and said: Holy, holy, holy, the Lord God of hosts, all the earth is full of His glory. And the lintels of the doors were moved at the voice of him that cried, and the house was filled with smoke. And I said: Woe is me, because I have held my peace; because I am a man of unclean lips, and I have seen with my eyes the King, the Lord of hosts. And one of the Seraphims flew to me, and in his hand was a live coal, which he had taken with the tongs off the altar. And he touched my mouth, and said: Behold, this hath touched thy lips, and thy iniquities shall be taken away, and thy sin shall be cleansed." (Isaiah, VI. 1—7.)

Now, because the Church militant upon earth in her liturgy presents to us an image of Church triumphant in heaven, one cries to another in the same way—the antiphonal song has become an essential element of solemn public worship; that which the priest begins, e.g., a **Gloria** or **Credo**, is con-

tinued by the choir; the choir responds to the priest, and consequently that which the celebrant sings and that which the choir sings is not different, but one thing begun by the former and continued by the latter. This is what gives such high dignity of the choir. This point of antiphonal chant is overlooked by most writers. How important this principle is we perceive from the fact that through it the choir is brought into close connection with the solemn act; it co-operates, assists in solemnizing, and so do the people by means of the choir, at least in a certain sense. Composers and choir-masters should learn from this that it is not merely unadvisable for the choir to repeat the words sung by the priest, **Gloria in excelsis Deo** or **Credo in unum Deum**, but that the liturgy does not allow this repetition, for the Missal gives these words to the priest, not to the choir—it is as if the priest, instead of singing **Gloria**, etc., were to sing **Et in terra pax**. One more example, the hymn at Vespers ought to be intoned by the officiant and the remainder then sung by two choirs, each taking a verse in turn.

Not a single modern* composer knows this principle of antiphonal chant—and the new hymns by Horak are quite as incorrect from a musical and liturgical point of view as Schnabel's etc.—they are "Songs a la Mendelssohn," as a certain talented man has remarked. From this principle, Church music and the choir derive their high dignified position. The choir sings its **Credo** or **Gloria** just as the priest does his preface, the deacon his gospel, the sub-deacon his epistle; the choir is like priest, deacon, sub-deacon, etc., a co-operator in the celebration of solemn Mass or divine worship. Anyone who refuses the choir this position degrades it, and the choirmaster or composer who does not direct the choir in such a way that it can take its real position, only dishonors it. Consequently the choir has certain duties. If it is a liturgical organ it follows that it must attach itself completely and unconditionally to the liturgy; it must incorporate and submit itself, otherwise it must lose its importance. This ought to be written in golden letters over the desk or music stand of every composer and choirmaster, to remind them of the fundamental principle by which compositions for the Church must be judged. Knowledge of the liturgical laws is indispensable for choirmasters and composers alike.

(Continued.)

*Dr. Witt of course refers to modern pseudo-Church music (Hädn, Mozart, etc., etc.).

